45ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
45th THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

Abbas Kiarostami Masterclass

Ελληνική & Αγγλική έκδοση • Greek & English version

Αμπάς Κιαροστάμι – MASTERCLASS

ΕΡΩΤΗΣΗ: Καλησπέρα, θα ήθελα να κάνω τρεις ερωτήσεις στον κύριο Κιαροστάμι. Η πρώτη αφορά στη «Γεύση του κερασιού» και θα ήθελα να μάθω κατά πόσο στο τέλος της η μπρεχτική αποστασιοποίησή του μπορεί να αποφύγει τη σκέψη της αυτοκτονίας που τόσο καθορίζει όλη την ταινία. Η δεύτερη ερώτηση αφορά στο πώς τα καταφέρνει τόσο εξαιρετικά στη διεύθυνση των ηθοποιών, ειδικά των παιδιών, και η τελευταία ερώτηση έχει να κάνει με μια συζήτησή του με τον Κουροσάουα. Ο τελευταίος του είχε πει πως «όσο πιο εθνικά είναι τα θέματα μιας ταινίας, τόσο πιο εύκολα την αποδέχονται στο εξωτερικό». Θα ήθελα να σχολιάσει ο κύριος Κιαροστάμι αυτό το «εθνικό θέμα», την ταινία, δηλαδή, σε σχέση με τη χώρα παραγωγής της.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Αυτές είναι όλες τεράστιες συζητήσεις. Αν έχετε δει το «Δέκα», τότε έχετε μεγάλο μέρος των απαντήσεων μέσα στην ταινία. Αν όχι, θα σας παρακαλούσα να τη δείτε μια και τυγχάνετε και φοιτητές κινηματογράφου. Θα απαντήσω πρώτα στην ερώτηση που έχει να κάνει με το πώς χειρίζομαι τους μη επαγγελματίες ηθοποιούς. Είναι γεγονός πως δεν ολοκληρώνω ποτέ το σενάριο ως το τέλος της ταινίας: έχω ένα σκίτσο με τους χαρακτήρες στο μυαλό μου και, πριν να ασχοληθώ με τις λεπτομέρειες ενός χαρακτήρα, προσπαθώ να τον βρω μέσα στον κόσμο. Αφού τον ανακαλύψω, τον βιώνω για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, συζητώ μαζί του, ταξιδεύω μαζί του, τον γνωρίζω καλύτερα και έτσι ολοκληρώνω το κείμενο σε άμεση σχέση με το συγκεκριμένο πρόσωπο. Θα το συνέκρινα με ένα ράφτη που έχει ένα κομμάτι ύφασμα για να το προσαρμόσει σε ένα συγκεκριμένο σώμα. Μετά από ένα διάστημα ταυτιζόμαστε με το χαρακτήρα, εγώ με εκείνον κι εκείνος με μένα, λαμβάνω υπόψη μου τις εμπειρίες της ζωής του κι, ανάλογα με αυτές, τον χαροποιώ, τον στενοχωρώ, τον διασκεδάζω. Όταν υπάρχει τόση γνώση σε σχέση με το άλλο άτομο, τότε η δουλειά δεν είναι και τόσο δύσκολη, ειδικά επειδή δεν προσπαθώ να αλλάξω τους ανθρώπους αυτούς, δεν τους ζητώ να παίξουν. Έτσι μετατρέπονται σε επαγγελματίες και καταλήγω κι εγώ να απευθύνομαι σε επαγγελματίες ηθοποιούς. Δεν προετοιμάζω τους διαλόγους από πριν, γιατί υπάρχει ο κίνδυνος με την απομνημόνευση να χάσουν το ρόλο και την αυθεντικότητά τους, τους αφήνω ελεύθερους στην επιλογή λέξεων και φράσεων, χωρίς να εννοώ πως λένε ό,τι θέλουν. Προσπαθώ να μην τους σκηνοθετώ πολύ κι ακόμα κι αν πουν πράγματα που δεν ταιριάζουν με τις απόψεις μου, δεν τους πιέζω ιδιαίτερα. Πιστεύω πως ο σκηνοθέτης πρέπει να αφομοιώνεται σιγά-σιγά και πρέπει εγώ μέσα μου να έχω ολοκληρώσει τις διαδικασίες μου πριν την έναρξη της λήψης. Όταν ξεκινάς να γυρίζεις, τα πράγματα πρέπει να ρέουν ακριβώς όπως εξελίσσονται (η άλλη δουλειά φυσικά βρίσκεται στη συναρμολόγηση, στο μοντάζ). Πιστεύω πως η σχέση μου με τους ερασιτέχνες ηθοποιούς μου μοιάζει με αυτή του προπονητή ποδοσφαίρου με τους αθλητές του: η δουλειά του ολοκληρώνεται πριν τον αγώνα, ενώ στη διάρκειά του μπορεί να κάθεται, να καπνίζει, να εκνευρίζεται, αλλά δεν έχει πια πρόσβαση στους παίχτες του. Αυτή είναι μια τακτι-

κή εργασίας που προτιμώ και η ιδανική για να πλησιάσεις τους ερασιτέχνες, αντί να τους εγκλωβίζεις σε τεχνικές διαδικασίες σημαδιών, ήχου και φωτισμού. Πρέπει να είναι ελεύθεροι σε ένα πεδίο που, άθελά τους, έχει δημιουργηθεί από μένα. Δε χρησιμοποιώ τη λέξη «ηθοποιία» ή «παίξιμο», αλλά «βίωμα μπροστά στην κάμερα». Και η επιλογή τους είναι βασική, αλλά μετά από αυτήν δεν μπορείς να αλλάξεις κανέναν, γίνεσαι εσύ υποχρεωμένος να ταιριάζεις με το χαρακτήρα. Για τη «Γεύση του κερασιού» έψαχνα ένα χρόνο για τον πρωταγωνιστή, τον βρήκα στο δρόμο, τον ρώτησα αν θέλει να παίξει στην ταινία κι εκείνος εκδήλωσε τη χαρά του. Ανακάλυψα σύντομα, όμως πως ήταν πολύ θλιμμένος άνθρωπος. Περάσαμε μαζί ένα χρόνο, ως φίλοι, και νομίζω πως το αποτέλεσμα είναι πολύ καλό –εκείνος εγκατέλειψε το επάγγελμα του αρχιτέκτονα και έγινε ηθοποιός. Πιστεύει πως η καλύτερη ταινία στην οποία έχει συμετάσχει είναι η «Γεύση του κερασιού», γιατί δεν έπαιζε, αλλά βίωνε την ταινία. Θα έχετε πολύ καλύτερο αποτέλεσμα αν ακολουθήσετε αυτήν την τακτική, αλλά θέλει πολύ χρόνο και πίστη. Πρέπει επίσης να παραμερίζετε τα προσωπικά σας, να θεωρείτε το γεγονός σκηνοθέτη και όχι τον εαυτό σας. Πολλές φορές οι ηχολήπτες και οι κάμεραμεν θυμώνουν μαζί μου, επειδή αφήνω πολλή ελευθερία στους ηθοποιούς και καμιά φορά εξέρχονται από το πεδίο του ήχου και της εικόνας. Θα ήθελα να το παρομοιάσω αυτό με την ίδια τη ζωή, έτσι όπως όταν επιλέγουμε σύντροφο: πρέπει να είναι κοντά μας και να είμαστε κοντά του ή της, αλλά να ξέρουμε πως δεν πρόκειται με κανέναν τρόπο να τον αλλάξουμε.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Πώς ο τρόπος που δουλεύετε με τους ηθοποιούς και το συνεργείο σχετίζεται με το γεγονός ότι έχετε κάνει τις τελευταίες σας ταινίες σε βίντεο; Μήπως αυτό είναι ένα μέσο που προσφέρεται περισσότερο στον τρόπο σας και ποιοι είναι οι λόγοι που στραφήκατε σε αυτό;
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Στην ταινία «Δέκα» έχω δείξει το πώς εφαρμόζεται αυτή η τακτική. Αν μιλάμε για τη «Γεύση του κερασιού» το 1997, στις τελευταίες λήψεις τα πλάνα καταστράφηκαν και θα έπρεπε να περιμένουμε ένα χρόνο για να ξανασυναντήσουμε το μεγαλείο της άνοιξης. Φυσικά, δεν μπορούσαμε να περιμένουμε, έτσι χρησιμοποίησα τα κομμάτια που τραβούσε η άλλη κάμερα, πίσω από τις σκηνές. Από εκείνη τη λήψη συνειδητοποίησα τη διαφορά ανάμεσα στα δύο μέσα -διαπίστωσα πόσο πιο άνετα συμπεριφέρονταν οι στρατιώτες μπροστά στη μικρή κάμερα στο χέρι του γιου μου σε σχέση με την κινηματογραφική: ξέχασαν το συνεργείο και συμπεριφέρθηκαν πιο φυσικά. Η μηχανή των 35mm έχει δυο άτομα πίσω της -αυτό είναι φυσιολογικό- αλλά είναι μία απο τις παραμέτρους που συμβάλλει στη δυσχέρεια των ηθοποιών. Πιστεύω λοιπόν πως η ψηφιακή κάμερα μπορεί να απεικονίσει πολλές πραγματικότητες χωρίς να εγκλωβίζει τα άτομα σε συνθήκες εικονικής πραγματικότητας. Στη δεύτερη ταινία πήραμε μαζί μας δύο ψηφιακές κάμερες στην Αφρική, για να καταγράψουμε τα ορφανά γονιών που πέθαναν από AIDS σαν πρόχειρη λήψη –οι πραγματικές σκηνές αυτές θα ήταν αδύνατο να γυριστούν με 35mm. Ο Σκορσέζε μου έλεγε πως με αυτήν τη μικρή κάμερα, όπου και να γυρίσεις βλέπεις την πραγματικότητα, ενώ η κάθε κίνηση της τριανταπεντάρας απαιτεί να προσαρμόσεις πολλά άλλα πράγματα σε αυτήν. Έτσι καταλήξαμε στο να ολοκληρώσουμε τις λήψεις με ψηφιακή κάμερα και να μεταφέρουμε το υλικό σε 35mm. Στην ταινία «Δέκα» εν γνώσει μου χρησιμοποίησα μόνο ψηφιακή μηχανή, γιατί ήθελα όλες οι συνθήκες να απεικονίζονται με απόλυτη άνεση. Αρχικά, την διαφήμισα πολύ -ο κόσμος νόμιζε ότι έπαιρνα προμήθεια απο τη SONY- γιατί πίστευα πως η ψηφιακή τεχνολογία θα μπορούσε να αλλάξει τον κόσμο, να προβάλει νέες εικόνες και νέες καταστάσεις. Ήθελα να πιστεύω πως η ψηφιακή επανάσταση θα φέρει και μια κοινωνική επανάσταση. Ωστόσο, μετά από επτά-οκτώ χρόνια, κάθε μέρα απογοητεύομαι και περισσότερο, γιατί πολλοί φοιτητές του κινηματογράφου την προσεγγίζουν ελαφρά τη καρδία. Έχω δει τόσες κακές ταινίες [γυρισμένες] με ψηφιακή κάμερα που θα ήθελα να αποσύρω την αρχική μου άποψη. Πολύς κόσμος νομίζει πως ο κινηματογράφος είναι απλά εικόνες, πατάει λοιπόν ένα κουμπί και τραβάει ό,τι να 'ναι. Θα μου ήταν πολύ δύσκολο να προτείνω πως αυτή η κάμερα θα σώσει τον κινηματογράφο. Θα τη συγκρίνω με ένα μαχαίρι ή ένα νυστέρι στο χέρι ενός χειρουργού που σώζει ζωές ή στο χέρι ενός εγκληματία.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Θα ήθελα μερικά πράγματα παραπάνω για τα τελευταία που είπατε. Χθες σε αυτήν την αίθουσα ο Πίτερ Γκριναγουέι εξέφρασε μια αγωνία ότι ο κλασικός κινηματογράφος ασφυκτιά και ψάχνει νέες μορφές έκφρασης, παράδειγμα της οποίας είναι η νέα του τριλογία. Θα ήθελα κάποια σχόλια από τον κύριο Κιαροστάμι για το αν είναι ουσιαστικό ο κινηματογράφος να κυνηγά την τεχνολογία, να υπάρχει αγωνία για τις εξελίξεις, αφού κι ο ίδιος είναι μινιμαλιστής σκηνοθέτης.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ως τώρα για αυτό μιλούσα(!). Αυτό εξαρτάται από το πώς χρησιμοποιεί κανείς την κάμερα. Αντιλαμβάνομαι ότι είναι ένα θετικό εργαλείο στα χέρια του κυρίου Γκριναγουέι, είναι καλλιτέχνης και ξέρει πώς να τη χρησιμοποιήσει. Την ίδια κάμερα μπορεί να την κρατά και μια κυρία και να τραβά το μωρό της που κλαίει. Υπάρχει διαφορά μεταξύ του καλλιτέχνη κι ενός ανθρώπου που θέλει απλά να απεικονίσει κάτι. Υπάρχουν εκατομμύρια άνθρωποι που κάνουν απλά αυτό. Πόσους Πίτερ Γκριναγουέι θα βρούμε ανάμεσά τους; Είναι σίγουρα ένα καινούριο φαινόμενο με το οποίο μπορείς να ζωγραφίζεις τη ζωή, αλλά δεν πρέπει να ικανοποιήστε με το γεγονός ότι απλά καταγράφει. Θα ήταν ωραία η σύγκριση μεταξύ της ψηφιακής κάμερας και μίας πένας. Το θέμα είναι ποιος την κρατάει.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Διδάσκω Δημοσιογραφία και ΜΜΕ στο πανεπιστήμιο, είμαστε εδώ με μερικούς φοιτητές και θα θέλαμε να σας κάνουμε άλλου είδους ερωτήσεις. Πέρα από την κριτική κινηματογράφου, θα μπορούσαμε να έχουμε και μια δημοσιογραφία που να πλησιάζει το σκηνοθέτη και τα έργα, με ρεπορτάζ, συνεντεύξεις, κλπ. Τι θα περίμενε ο κύριος Κιαροστάμι από έναν τέτοιο δημοσιογράφο, τι θα είχε να του πει;
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Σίγουρα ο δημοσιογράφος που ξεπερνά τα όρια της δημοσιογραφίας, ξεπερνά τα όρια του επαγγέλματός του. Εμείς έχουμε πολλούς μεγάλους δημοσιογράφους που μετατράπηκαν σε σπουδαίους συγγραφείς. Δε νομίζω σε αυτά τα επαγγέλματα να υπάρχουν περιορισμοί. Πιστεύω πως οι συνταγές και οι βάσεις και των δύο επαγγελμάτων, σκηνοθετών και δημοσιογράφων, είναι ίδιες, εξαρτάται από το πώς εστιάζουμε την προσοχή μας στην κοινωνία και στα προβλήματα των άλλων. Ένας δημοσιογράφος μπορεί να μείνει αυτό για όλη του τη ζωή, όπως η Οριάνα Φαλάτσι, αλλά καταγράφει πράγματα σημαντικά –εξαρτάται από το πόσο διεθνής είναι ο τρόπος με τον οποίο σκέφτεσαι τα πράγματα και πόσο εξέρχεσαι από τα όρια της απλής σου ζωής. Υπάρχουν και σκηνοθέτες που έχουν γεννηθεί σε μια περιοχή και δεν το κουνάνε από εκεί.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Στον κινηματογράφο σας βλέπουμε συχνά την προσπάθεια του να δώσετε κάποια στοιχεία πραγματικότητας: η αναπαράστασή της είναι από τα κεντρικά σημεία του έργου σας. Είπατε πως ξεκινάτε με μια ιδέα, βρίσκετε τα πρόσωπα και μετά πάνω σε αυτά χτίζετε το ποιήμα το οποίο θέλετε να προκύψει. Η ερώτηση είναι ποια είναι η διαφορά ανάμεσα στον κινηματογράφο μυθοπλασίας και στο ντοκιμαντέρ και πώς αντιμετωπίζετε εσείς αυτές τις δύο θέσεις;
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Με παραπέμπετε στην προηγούμενη ερώτηση και στη διαφορά μεταξύ ενός δημοσιογράφου κι ενός σκηνοθέτη. Πολλοί δημοσιογράφοι περιορίζουν τις σκέψεις τους στα γεγονότα και τα φαινόμενα, ενώ στον κινηματογράφο είναι πολύ διαφορετική η προσέγγιση των συμβάντων. Ο Γκοντάρ έλεγε πως η ζωή είναι μια κακοφτιαγμένη ταινία. Έτσι αν αναφερθούμε μόνο στον τρόπο εξέλιξης αυτής της πορείας θα μετατραπούμε σε έναν απλό δημοσιογράφο, ενώ στη δημιουργία μιας ταινίας δίνεις και μια ιδεαλιστική μορφή, όχι μόνο την πραγματικότητα. Πολλές φορές δίχνοντας βελτιωμένες σκηνές ή μορφές προκαλούμε τον θεατή για να τον κάνουμε να αισθανθεί ομορφότερα. Εδώ θα πω κάτι που δεν μπορώ να υποστηρίξω, αλλά το πιστεύω. Δεν βρίσκω μεγάλες διαφορές ανάμεσα στη μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ. Υπάρχουν δύο ειδών κινηματογράφοι: ο κακός και ο καλός. Δε με ενδιαφέρει πώς γυρίστηκε μια ταινία, το σημαντικό είναι τι επίδραση έχει σε εμένα ως θεατή. Οι καλές ταινίες είναι αυτές τις οποίες πιστεύουμε κι αυτά που πιστεύουμε πάντα συσχετίζονται με την πραγματικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως θα παραμείνουμε εκεί. Η πραγματικότητα είναι η βάση εκτόξευσής μας. Ό,τι έχει ως ρίζα αυτήν την πραγματικότητα είναι ντοκιμαντέρ, με όποιο τρόπο κι αν έχει γυριστεί. Ακόμα και η συγγραφή του Μάρκεζ πιστεύω πως είναι μια πραγματικότητα, οι ταινίες του Φελίνι δεν είναι ρεαλιστικές, αλλά για μένα είναι. Η περιγραφή μου δεν είναι και πολύ σαφής –πάντως το μόνο καθαρό ντοκιμαντέρ που υποστηρίζω ότι υπάρχει είναι οι κάμερες σεκιούριτι. Αυτό που χτίζουμε είναι προϊόν της δικής μας επιλογής και ζωής.
Θα ήθελα να δώσω μια συμβουλή στους νέους κινηματογραφιστές όσον αφορά στην επιλογή του θέματός τους. Πιστεύω πως αν δεν μπορείς να είσαι τοπικός, δεν μπορείς να γίνεις και διεθνής, οικουμενικός. Η προϋπόθεση της οικουμενικότητας είναι ο ανθρωπισμός, ο ίδιος ο άνθρωπος και όλα τα κοινά που έχουμε μεταξύ μας. Όταν μιλάς με καλά λόγια για τον γείτονά σου, οι άλλοι θα μιλήσουν καλά και για σένα. Εκτός από τις γλώσσες μας που διαφέρουν, όλα τα υπόλοιπα είναι κοινά: οι θλίψεις, οι χαρές, οι πόνοι μας, οι ζήλιες μας. Όλοι πονούν με τον ίδιο τρόπο και όλοι φαινό-

μαστε ίδιοι αν κάνεις μια ακτινογραφία του σώματός μας. Δεν μπορείς να ξεχωρίσεις την εθνικότητα κανενός. Όταν μιλάμε με σαφήνεια για τους ανθρώπους, αυτό είναι κάτι που μπορούν να το καταλάβουν όλοι, σε παγκόσμιο επίπεδο. Το μεγάλο παίδεμα και μπέρδεμα των φοιτητών του κινηματογράφου είναι ότι πριν γίνουν εθνικοί, θέλουν να γίνουν διεθνείς. Έχω ένα καλό παράδειγμα για αυτό. Στην πατρίδα μου κατηγορήθηκα για τις φιλο-δυτικές απόψεις μου. Επειδή οι ταινίες μου έγιναν αποδεκτές στη Δύση, θεωρήθηκε ότι έχω τάση προς αυτήν, γεγονός που δεν είναι πραγματικότητα. Ένας κριτικός κινηματογράφου από την Ιαπωνία έγραψε όμως πως, αντίθετα, εκείνος δεν με εκλαμβάνει κοντά στη Δύση, αλλά στην Ανατολή, και μάλιστα είπε πως ο κινηματογράφος μου του θυμίζει Ιάπωνα σκηνοθέτη. Η πραγματικότητα είναι πως δεν είμαι ούτε δυτικός, ούτε ανατολικός, είμαι ο εαυτός μου και απλά μιλώ για το γείτονά μου, τον συνάνθρωπό μου.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Γυρίσατε τις τελευταίες σας ταινίες σε ψηφιακό βίντεο. Σκοπεύετε να δουλέψετε με φιλμ 35mm ξανά;
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Αυτό σχετίζεται με το σενάριο που θα έχω. Αν δεν μπορώ να χρησιμοποιήσω την κινηματογραφική κάμερα [για πρακτικούς λόγους] θα στραφώ τότε στην ψηφιακή τεχνολογία. Για να δημιουργείς ψηφιακό κινηματογράφο, πρέπει να έχεις και «ψηφιακή σκέψη». Έτσι μια ταινία σαν το «Πέντε» -δεν ξέρω αν την έχετε δει- την προσέγγισα με σκέψη digital. Υπάρχει μια σκηνή που αντανακλά το φως της σελήνης και αυτή την εικόνα δεν θα μπορούσα να τη συλλάβω με άλλη κάμερα. Δίπλα σε αυτές τις λιμνούλες, ακόμα κι έναν αναπτήρα να ανάψεις, οι βάτραχοι σταματούν να φωνάζουν και η σχέση αυτή των βατράχων με το φως της σελήνης είναι ιδιαίτερη –μόνο το ψηφιακό βίντεο λοιπόν θα μπορούσε να την καταγράψει. Με μία κανονική κινηματογραφική κάμερα θα έπρεπε να διαταράξεις όλες τις ισορροπίες της περιοχής. Όταν ξέρουμε να αναγνωρίζουμε τις ικανότητες του κάθε μέσου, τότε μπορούμε να χρησιμοποιούμε και την ψηφιακή κάμερα όπου επιτρέπεται. Αστειευόμενος λέω πως ίσως θα έπρεπε να ιδρυθεί ένας οργανισμός ελέγχου των χρήσεων της digital κάμερας και να εκδίδει άδειες, όπως αυτή της οπλοφορίας. Επειδή δεν έχω ακόμα ούτε ψηφιακή φωτογραφική μηχανή μαθαίνω αργά –και ακόμα αντιστέκομαι. Πρέπει να βλέπουμε και την ποιότητα, αν και η φωτογραφία διαφέρει από τον κινηματογράφο. Την τελευταία μου ταινία την γύρισα σε 35mm, αλλά η επόμενή μου, η οποία θα γυριστεί στο Ιράν, θα αποτελεί ένα μείγμα χρήσης και των δύο μέσων.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Τι σημαίνει «ψηφιακή σκέψη»;
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Πρώτα απ' όλα, μια υπόθεση που δεν μπορεί να γυριστεί με κανονική κινηματογραφική κάμερα, όπως το «Πέντε». Θεωρώ την κάμερα 35mm σα βάση, αλλά σε μερικές περιπτώσεις είναι αναγκαίο να χρησιμοποιήσεις βίντεο–όχι επειδή η πρώτη είναι ακριβή ή επειδή δεν την διαθέτουμε. Το βίντεο είναι καλό όταν ξέρεις τέλεια τις χρήσεις του και για την εξάσκηση των νέων φοιτητών του σινεμά –αν και πρέπει να γνωρίζουν τι χρησιμοποιούν. Ελπίζω κάποια μέρα να οργανώσω εδώ ένα εργαστήριο με φοιτητές για μια ψηφιακή εργασία.

Abbas Kiarostami – MASTERCLASS

QUESTION: Good afternoon, I would like to pose three questions to Mr. Kiarostami. The first concerns the film "Taste of Cherry" and I would like to know whether the brechtian approach in the end could avert us from the thought of suicide that is so central throughout the story. The second question deals with how he manages such magnificent results with his actors, particularly children and the third comes from a conversation he once had with Kurosawa. The latter said to Mr. Kiarostami that "the more nationally-oriented are the issues of a film, the more it will be accepted abroad". I would like for Mr. Kiarostami to comment on that and to discuss the relationship of a film to the country in which it was made.

ANSWER: All these [issues] could become long conversations. If you have seen "Ten", you will know that many of the answers you seek are in that film. If not, I would urge you to watch it, since there are also film students here. I will first address the question about the actors. It is a fact that I never complete the script before the end of the film, I have a sketch of characters in my mind and, before I deal with details, I look for my character in the world. After I discover him, I experience him for some time, we travel together and talk a lot; in this way, I get to know him better and I can complete the text in relation to this person. I could compare it to the process of a tailor who adjusts a piece of fabric to a specific body. After a while, the character identifies with me and I with him, I take into account the experiences of his life and, according to them, I can make him happy, sad, I can entertain him. When there is so much knowledge in regard to the other person, then work is not so hard, especially because I don't try to change these people, I don't make them perform. That's how they are transformed into professionals and that's why I end up addressing professional actors. I don't prepare dialogue lines prior to the shoot because I think that with memorization there is a danger of losing the role and its authenticity, so I allow them to be free in their choice of words and phrases, without suggesting that they can say whatever they want. I try not to direct them too much even if they are saying things that disagree with my own views and I don't really pressure them. I need to have everything ready inside me before I start shooting, because after that everything should flow exactly as it is developing (of course the other part of the work happens during the editing stage). I believe that my relationship with amateur actors is similar to the one of the football coach and his team: his work is finished before the game and, during the game, he can sit around, smoke, get agitated, but he has no more access to his players. This is a work tactic that I favor and the ideal one for approaching amateurs instead of caging them in technical processes of sound and light. They have to be free inside a field that has been created by me. I don't use the words "acting" or "performance", but "experiencing in front of the camera". And choosing them is very significant,

for once it has happened you cannot change anyone, you have to adjust to the other person. For "Taste of Cherry" I looked for a year for my protagonist, I found him on the street, asked him to be in the film and, while he then showed much joy, I discovered later that he was, in fact, a very sad man. We spent a year together as friends and I think the result is quite good –he is not an architect anymore, he became an actor and he says that "Taste of Cherry" is his favorite film because he wasn't acting, but living. You will have a much better result if you follow this tactic [in filmmaking], but you need to have time and faith. You have to put yourself aside and to regard the event as the director and not yourselves. Sometimes camera people and sound guys become angry with me because I allow the actors too much freedom and they end up exiting the field of the camera and the sound equipment. I would like to compare that with life itself, in the sense of choosing a companion: they have to be close to us and we have to be close to them, but we have to know that there is no way that we will change them.

QUESTION: How is your method of working with actors relevant to the fact that you have been using digital video in your recent films? Is this a medium that is more conducive to your own way and why have you started utilizing it?
ANSWER: In the film "Ten" I have shown how this tact is put into practice. If we are talking about "Taste of Cherry" in 1997, the last footage we shot was destroyed and in order to recapture the glory of spring we would have had to wait another year. Of course we could not wait, so I used material shot by a digital camera that was working behind the scenes. These shots made me realize the difference between the two media; I saw how naturally the soldiers were behaving in front of the little camera held by my son. The 35mm camera has people dragging behind it, which is a normal thing, but also one of the variables that figure in the discomfort of actors. I think that the digital camera can show many different realities without confining people in a condition of virtual reality. In the second film we took two digital cameras to Africa, in order to shoot orphans whose parents had died of AIDS; it was like something impromptu, but these real scenes could not have been shot with a 35mm camera. Scorsese told me that with this little camera, reality is found wherever you turn, while every move of the 35mm one requires accommodations of other things. So we ended up shooting with the digital and then transferring to 35mm. In the film "Ten" it was a conscious decision to employ only digital, because I wanted all the situations to be recorded with absolute effortlessness. In the beginning I really promoted it –people though I was getting a commission from SONY- because I believed that digital technology could maybe change the world, show us new images and that the digital revolution could bring a social revolution with it. However, after seven or eight years, I become more and more disillusioned, because I see from film students that [this medium] is approached very lightly. I have watched so many bad films shot with a digital camera that I would like to withdraw my original opinion. Many people think that cinema is just images, so they push a button and record whatever comes to mind. It would be very difficult for me to propose that this camera will save cinema. I will compare it to a knife or a scalpel in the hands of a surgeon who saves lives and in the hand of a criminal.

QUESTION: I would like a few more information on the issues you just discussed. Yesterday, in this same room, Peter Greenaway expressed an anxiety that classical cinema is suffocating and the opinion that we should be looking for new forms of expression, an example of which is his new trilogy. I would appreciate some comments by Mr. Kiarostami on whether it is vital for cinema to chase after technology, since he himself is a minimalist.
ANSWER: I have been talking about this all along (!). This depends on how one uses the camera. I can understand that it is a useful tool in the hands of Mr. Greenaway, because he is an artist and knows how to use it. Exactly the same camera could be found in the hands of a lady who wants to record her crying baby. There is a difference between an artist and a person who simply wants to capture an image of reality; there are millions of people out there who do that. How many Peter Greenaways can we find amongst them? It is surely a new phenomenon with which you can paint life, but you should not be satisfied merely with the fact that it is able to record. A comparison between a digital camera and a pen is satisfactory: the question here is who is the one holding them.

QUESTION: I am a professor of Journalism and Mass Media and I am here with some of my students; we would like to ask you a different type of question. Apart from film theory and criticism, we could have a type of journalism that approaches the director and the films, with reporting, interviews, etc. What would Mr. Kiarostami expect from such a journalist, what would he want to say to him or her?
ANSWER: The journalist who surpasses the limits of journalism goes beyond the limits of his or her own profession. We have had a lot of journalists [in Iran] who ended up becoming great authors. I don't believe there are limitations in these kinds of jobs. I think that the recipe and the basis both for the profession of the director and that of the journalist are similar; they depend on how we focus our attention on society and on other people's problems. A journalist could remain exactly that throughout her whole life, like Oriana Falacci for example, but that does not mean that she does not record significant things –this is determined by how international one's way of thinking is and how she is willing to exit the boundaries of her own simple life. There are film directors who have been born in a certain area and refuse to move from there.

QUESTION: In your cinema we recognize the attempt to show us pieces of reality, you are very concerned with reconstructing it. You said that you start with an idea, you find the right people for it and, with these, you start building the work. The question is: what do you think is the difference between the cinema of fiction and the cinema of the documentary and how do you respond to each?
ANSWER: You make me think of the previous question and the differences between a journalist and a director. Many journalists confine their thoughts to events and facts, while in filmmaking the approach of things is extremely different. Goddard used to say that life is a badly made movie. If we only refer to an evolution of a certain process, we will be transformed into mere journalists, while the creation of a film requires an idealistic form, not solely reality. Sometimes we show beautified scenes or forms and we challenge the spectator to feel better. I am going to say something that I cannot support, but I believe it indeed: I don't find significant differences between fiction and documentary. There are two types of films: good and bad ones. I have no interest in how a movie was made; the important thing is the impact that it has on me as an audience. Good films are the ones that we believe in and what we believe in is always related to reality in one way or another, without saying that we should be confined within its limits [as filmmakers]. Reality is our platform for take-off. Even Marquez's writing I think is a certain reality and so are Fellini's films: they may not be realistic but I can believe in them. I realize that my description is somewhat vague; one thing I definitely believe is that the only form of pure documentary comes from security camera. What we build is the product of our own life and of our own choices.
I would like to provide new directors with a piece of advice, which concerns their choice of subject. If you cannot be local, you will not be able to become universal, ecumenical. The requirement for universality is the human factor, the person itself and all the common traits we share with each other. When you speak of your neighbor in kind words, he will do the same for you. Apart from our diverse languages, all other things are identical between people: sorrow, pain, joy, jealousy. We all hurt in the same way and if you X-ray our bodies, you will not be able to recognize our ethnicity. When we talk about people with intelligibility, everyone can understand that, in a universal scale. To great problem and confusion of the film students is that they want to become international before they are even national. I have a good example for that. I have been accused in my country of maintaining western-friendly views because my films have been accepted in the West; that is simply not true. A film critic from Japan, however, wrote that he considers me much closer to the East than to the West and even compared my filmmaking to that of a Japanese director. The reality is that I do not belong to the west and I do not belong to the east, I am myself and I simply talk about my neighbor, my fellow man.

QUESTION: You shot your last films on digital video. Do you plan on going back to 35mm or not?
ANSWER: That depends on the script. If I can't use a film camera [for practical reasons] then I will turn to digital technology. With a film like "Five", I don't know if you have seen it, I had to

approach it with a "digital way of thinking". There is a scene in which the moonlight is reflected off a pond, which I could not have shot otherwise. Next to these little lakes, even if you light a lighter, the frogs will stop making sounds; and as the relationship of these frogs to the moon is very particular, only with digital video I was able to record it. With a professional film camera one would have to disrupt the balance of the area. So when we know the capabilities of each medium, we can use the digital camera whenever necessary. I am almost kidding when I say that there maybe should exist an organization that controls the uses of digital cameras and issues licenses, similar to the ones you need for a gun. Since I don't even own a digital stills camera yet, I am a slow learner; I am resisting. We have to take quality into consideration as well, although photography is different from cinema in that respect. My last film was shot in 35mm, but the next one –to be made in Iran- will mix both mediums [film and digital].

QUESTION: What do you mean by "digital way of thinking"?
ANSWER: First of all, a script that cannot be shot on film [for practical reasons], like "Five". I consider the 35mm camera to be the foundation, but in some cases it becomes necessary to employ video, not because it is cheaper or because we cannot find a film camera. Digital video is useful when you know its uses perfectly and also for the practice of film students, but they need to be aware of what exactly they are using. Actually, I hope that one day I can organize a student workshop here and to create a digital project.